Enkele aspekten van het Italiaanse futurisme en zijn invloed op de Belgische avant-garde-schilderkunst.





F.T. Marinetti (1876-1944) en een van de laatste nummers van zijn literair tijdschrift Poesia *(1905-1909).*

ONTSTAAN VAN HET ITALIAANSE FUTURISME

Bijna negentig jaar geleden ontstond in Italië met het *futurisme* een kunststroming die in haar diverse uitdrukkingsvormen enkele elementen bevatte die tijdens de 20ste eeuw het aanzien van en het leven in de westerse maatschappij op een grondige wijze zouden beïnvloeden. Zo vinden we de toepassing van nieuwe technieken op onder meer het terrein van vervoer, kommunikatie en stedebouw, alsook het belang van begrippen als het onderbewuste en de relativiteit van tijd en snelheid, de kracht van een agressief nationalisme en de rol van de massamedia bij het verspreiden van ideeën voor het eerst op een vrij koherente wijze bij de futuristen terug.

Het ontstaan van het futurisme lag ingebed in een aantal historische ontwikkelingen in het Italië van 1900-1910. Het noorden, met Milaan als centrum, had na de bestuurlijke eenwording van het land in 1870 een belangrijke industriële ontwikkeling gekend in tegenstelling tot het grotendeels agrarisch gebleven zuiden. Deze snelle industrialisatie veroorzaakte felle kontrasten (ondermeer tussen stad en platteland) en maatschappelijke spanningen. Zowel het socialisme, als het anarchisme en syndikalisme zagen hun aanhang stijgen. Op het terrein van de buitenlandse politiek heersten ernstige spanningen met Oostenrijk in verband met enkele Italiaans sprekende gebieden die nog onder het gezag van het Keizerrijk stonden. (1)

Het futurisme was en is echter nog steeds verbonden met de aktiviteiten van haar "stichter", Filippo Tommaso Marinetti.

Marinetti werd in 1876 te Alexandrië geboren, waar zijn vader de funktie van financieel adviseur van de Egyptische onderkoning had. Op zeventienjarige leeftijd vestigde hij zich in Parijs om aan de Sorbonne letteren te studeren. De jonge Marinetti geraakte er sterk onder de invloed van de toen vigerende literaire stromingen zoals het symbolisme. Hij verkeerde er permanent in kunstenaarskringen en geraakte bevriend met Alfred Jarry, de schrijver van het absurdistische toneelstuk *Ubu Roi*. In 1895 vertrok Marinetti naar Italië om daar aan enkele universiteiten rechten te studeren. Luttele tijd later stierven zijn beide ouders alsook zijn oudste broer waardoor hij een zeer aanzienlijke erfenis binnenreef. Hij vertrok nu naar Milaan en wijdde zich daar geheel aan de literatuur. Hij werd één van de belangrijkste pleitbezorgers van het Franse symbolisme in Italië. Zo richtte hij in februari 1905 het literaire tijdschrift *Poesia* op waarrond zich een aantal jonge schrijvers en kunstenaars verzamelden. Via dit blad introduceerde hij in Italië Emile Verhaeren, Gustave Kahn, Swinburne, Yeats, Georges Duhamel alsook een ganse trits jonge Italiaanse dichters die enkele jaren later gestalte zouden geven aan het literaire futurisme zoals Gian Pietro Lucini, Paolo Buzzi en Aldo Palazzeschi. Marinetti zelf werd in die jaren nog beïnvloed door de dichtkunst van Stéphane Mallarmé en Jules Laforgue. (2)

Na zijn kennismaking met het werk van de Belg Emile Verhaeren (waarover verder meer) en de lektuur van het œuvre van de dannunziaan Mario Morasso zou Marinetti's voorliefde voor al wat "modern" en "machinaal" was een ongebreidelde vlucht nemen. Deze Morasso, antisocialistische en anti-feministische profeet en heraut van een aristokratisch individualisme, verklaarde in 1904 : *"Essentieel is het de mechanische wereld, wereld die wij hebben ontdekt en geschapen, waaruit wij de nood kunnen puren aan nieuwe esthetische lijnen. Het is de machine, onze tijdgenote, die kan suggereren en inspireren."* (3) Marinetti verwerkte in zijn evolutie de vitalistische filosofie van Henri Bergson en Nietzsches ideeën over de wil. Tenslotte waren er de sociale theorieën van Georges Sorel en de toen nog steeds onaantastbare figuur van Gabriele D'Annunzio. Marinetti publiceerde in 1908 overigens *De Goden verdwijnen, D'Annunzio blijft*, een reeks reportages over deze grote Italiaanse literator die toen nog steeds het Italiaanse literaire landschap beheerste. De Peruviaanse Italië-kenner José Carlos Mariàtegui : *"Het futurisme is een aspekt van de dannunziaanze theorievorming."* (4) Toch was de futuristische invloed vooral eigen aan de generatie die na de door D'Annunzio gedetermineerde periode aan het woord kwam. Giuseppe Petronio : *"Thema's zoals het nationalisme, het imperialisme, de kultus van de oorlog en het risikovolle bestaan, alle doordrongen van een antidemokratische geest, hadden bij D'Annunzio een wezenlijk esthetiserende en aristokratische origine die een afwijzing van de industriële samenleving impliceerde. De futuristen zouden juist deze 'moderne beschaving van de machines' en 'tentakulaire' steden toejuichen."* (5) Desalniettemin zou ook D'Annunzio op de futuristische trein springen, getuige zijn roman *Forse che si, forse che no* [1909] waarin hij een lans brak voor de prille luchtvaart.

Een andere bron van invloed op het beginnende futurisme was ongetwijfeld het zogenaamde *unanimisme* van de Abbaye-kring rond Jules Romains met zijn verheerlijking van het kollektieve levensgevoel zoals dat zich in de moderne massasamenleving van de stad manifesteerde. (6)

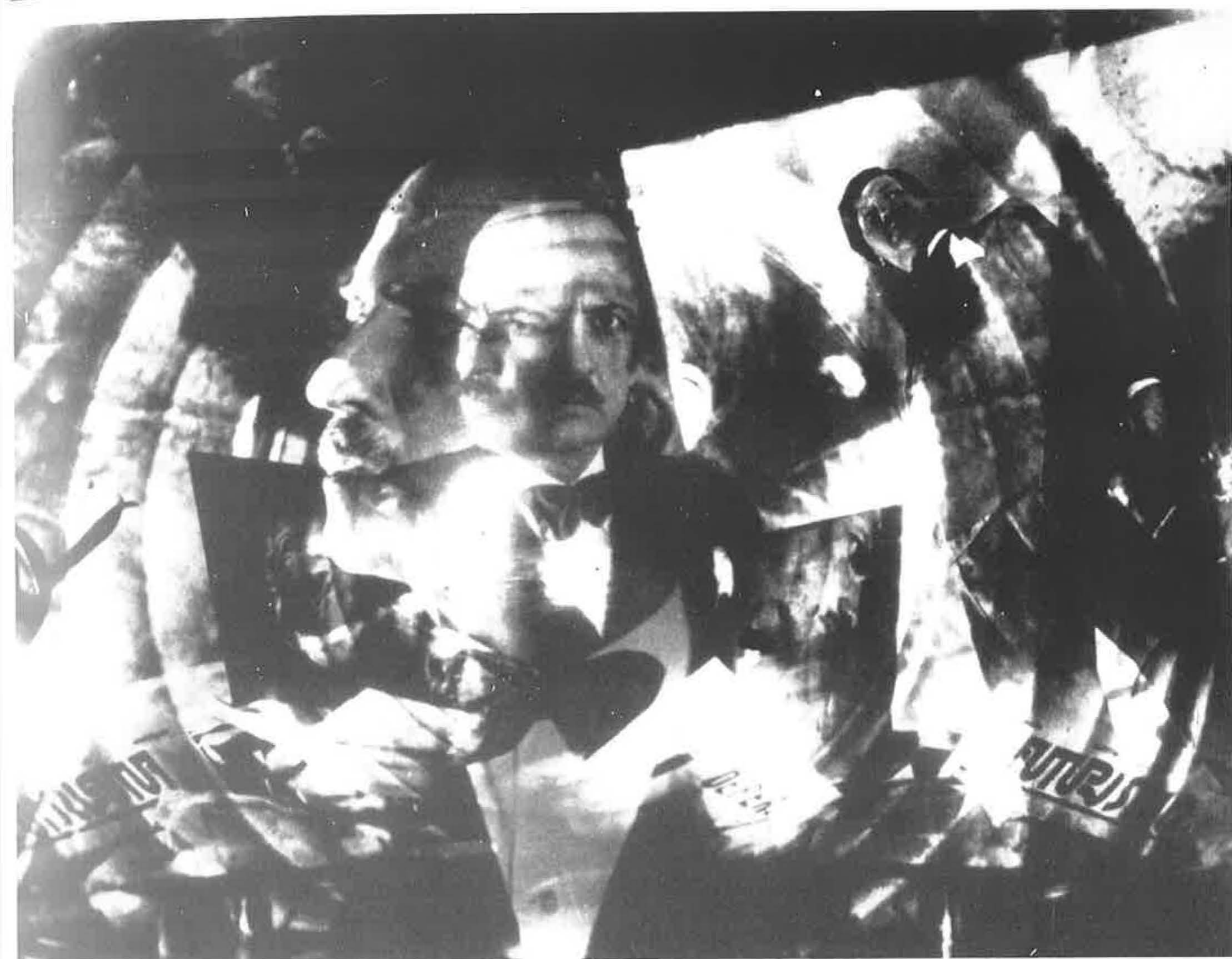
Op 20 februari 1909 publiceerde Marinetti op de voorpagina van *Le Figaro* het eerste futuristisch *Manifest*. Dat de geboorte van het Italiaanse futurisme werd aangekondigd in een Franse krant was niet toevallig. Marinetti bleef immers een kind van de Franse kultuur wat ook tot uiting kwam in de symbolistische en dekadente sfeer van het manifest die sterke reminiscenties aan het werk van D'Annunzio opriep. Bovendien verried het geheel ook een oosterse invloed, het was alsof de Alexandrijnse jeugd van Marinetti erin weerspiegeld werd en zijn voorliefde voor de romantische en parnassiaanse poëzie van zijn jeugdjaren :

"Wij hadden de hele nacht gewaakt – mijn vrienden en ik – onder moskeelampen met koperen koepels vol opengewerkte sterren, stralend als onze ziel, die evenzeer verlicht werd door de besloten gloed van een elektrisch hart.

(1)
H. Schippers, *Futurisme : kunst, techniek en politiek*, in : *Spiegel historiael*, Jg. 25, 1990, nr. 1, pag. 21.

(2)
Id.
G. Lemaire, *Futurisme*, Collection Vivre L'Art, Éditions du Regard, Paris, 1995, pag. 29-31.

(3)
G. Lemaire, *op.cit.*, pag. 32.



Futuristisch portret van Marinetti, omstreeks 1930, door Tato (Guglielmo Sansoni).

(4)
P. Alatri, *Gabriele D'Annunzio*, Fayard, 1992, pag. 269-275.

(5)
Id.

(6)
W. Gobbers, *Literatuur en Kunst in de greep van machine en snelheid : De impakt van het futurisme in België*, in : *Spiegel der Letteren*, Jg. 30, 1988, nr. 1, pag. 1-4.



Marinetti bewonderde D'Annunzio bovenmatig, getuige daarvan zijn boek uit 1908.

Een futuristische vrouw

Marinetti voerde onder punt negen van zijn futuristisch manifest o.m. de "minachting voor de vrouw" op. Toch werd op de grote tentoonstelling van Italiaans futuristisch werk te Brussel in 1912, naast de obligate lezing door de stichter, maar voor één futuristische konferentie plaats gemaakt – en die werd gegeven door een vrouw. Valentine de Saint-Point (1875-1953) werd in Lyon geboren als Anne Desglans de Cessiat-Vercell. Ze was de achterkleindochter van de Franse dichter en politicus Alphonse de Lamartine (1790-1869).

Deze artistiek veelzijdig begaafde jongedame leerde schilderen bij de beroemde Tsjechische Art nouveau-*tekenaar, affiche-ontwerper en schilder Alfons Mucha, toen die van 1888 tot 1904 in Parijs woonde. Ze danste, speelde theater en schreef zowel gedichten als proza en toneel. Bekend werd ze met haar dichtbundels* Poèmes de la mer et du soleil *[1905],* Poèmes d'orgueil *[1908] en* La guerre *[1912]. In het roman-genre werd haar "Trilogie van Liefde en Dood" beroemd :* Un Amour [1906], Un Incest *[1907] en* Une Mort *[1911], naast de meer programmatorische* Une femme et le désir *[1910] en het opmerkelijke essay* La femme dans la littérature italienne *[1911].*

Alhoewel het toneelwerk dat ze schreef bedoeld was voor het ontluikende feministische theater was Valentine de Saint-Point (point de sainte = geen heilige ?) duidelijk en sterk beïnvloed door haar lektuur van Nietzsche en van de Frans nationalistische auteur en politicus Maurice Barrès (1862-1923). Ze werd een gepassioneerde dichteres van trots en verlangen die in een eigenzinnige interpretatie van de wil tot macht en de culte du moi *de theorie en de mythe ontwierp van de sterke, zelfbewuste en instinktieve Überfrau. Deze opvatting ligt aan de basis van haar* Manifest van de Futuristische Vrouw *(25 maart 1912) en haar nog meer kontroversieel* Futuristisch Manifest van de Wellust *(11 januari 1913), teksten die in allerlei talen werden gepubliceerd en voor heel wat opschudding zorgden.*

In haar eerste manifest antwoordt ze aan Marinetti : "De mensheid is middelmatig. Vergeleken met de meerderheid van de mannen is de meerderheid van de vrouwen noch superieur, noch inferieur. Ze zijn gelijk. Ze verdienen beiden dezelfde minachting." Twee jaar voor de Eerste Wereldoorlog roept ze op : "Moge de volgende oorlog vrouwelijke helden scheppen lijk die prachtige Caterina Sforza die, toen haar stad belegerd werd en ze zag hoe de vijand dreigde haar zoontje om te brengen om haar tot overgave te dwingen, heldhaftig haar geslacht toonde en riep 'Dood hem dan toch ! Ik heb nog de matrijs om er andere te maken !'".

De Saint-Point nam in 1914 openlijk afstand van het futurisme. In dat jaar verscheen in Le Figaro *van 9 februari het manifest* L'art cérébriste, *van de in Parijs wonende Italiaanse schrijver en musikoloog Ricciotto Canudo (1877-1923) met wie ze een heftige relatie onderhield. De buitengewoon kreatieve en veelzijdige Canudo was ook een vooraanstaand kunsttheoreticus. Hij onderscheidde zich van Marinetti door zijn streven naar "vernieuwing in de traditie" eerder dan naar een volledige breuk en naar een cerebrale overwinning van het "sentimentalisme" in de kunst. Mede daardoor geïnspireerd kreëerde Valentine de Saint-Point de* Métachorie, *een abstrakte dans die ze "idéistisch" noemde en zelf op de planken demonstreerde in Parijs en New York.*

Na Canudo's dood vatte ze het plan op in Corsica Le Temple de l'Esprit *te stichten, een centrum voor intellektuelen uit de hele wereld. Het bleef een droom. Meer en meer voelde ze zich aangetrokken tot het esoterische. Zoals René Guénon verhuisde ze uiteindelijk naar Egypte en bekeerde ze zich tot de islam. Ze wijzigde een tweede keer haar naam. Als Raouhya Nour el Dine engageerde ze zich in het Arabische nationalisme van Nasser, o.m. door het uitgeven van het blad* De Feniks. *Ze overleed te Kaïro in 1953.*

eigen megalomane verlangens geen "Futuristische Internationale". Grobbers : *"In het licht van de euforie waarin zovele lyrische sympathie- en adhesiebetuigingen een ijdele persoonlijkheid als Marinetti moesten dompelen, wordt het grootmoedige gebaar begrijpelijk waarmee de 'leider' een niet onaanzienlijke groep Belgische kunstenaars bij zijn beweging annexeerde. Lange tijd hadden wij op weelderige oosterse tapijten onze atavistische willoosheid vertrapt, diskussiërend aan de uiterste grenzen der logica, en grote hoeveelheden papier volschrijvend met bezeten woorden."* (7)

In zijn werk *Guerra sola igiene del mondo* [1915] zou hij evenwel afrekenen met zijn symbolistische leermeesters, "die laatste minnaars van de maan". Poe, Baudelaire, Mallarmé en Verlaine werd verweten dat zij in de rivier van de tijd zwommen met het hoofd achterwaarts gericht naar de "ciel antérieur où fleurit la beauté".

(7) P. De Meijer, *Het Italiaans Futurisme*, in : *Historische Avantgarde. Programmatische teksten van het Italiaanse futurisme, het Russisch futurisme, Dada, het Construktivisme, het Surrealisme en het Tsjechisch Poëtisme*, Huis aan de Drie Grachten, Amsterdam, 1991, pag. 65-71.

Naar eigen schrijven het gezicht vol heerlijke fabrieksmodder – een mengsel van metaalslakken, zinloos zweet en hemels roet – dikteerden Marinetti en de "zijnen" volgende eisen aan alle "levende" mensen :

"1. Wij willen de liefde voor het gevaar bezingen, de vertrouwdheid met energie en roekeloosheid.

2. Moed, vermetelheid en rebellie zullen essentiële elementen van onze poëzie zijn.

3. Tot nut toe verheerlijkte de literatuur de peinzende onbeweeglijkheid, extase en slaap. Wij willen de agressieve beweging verheerlijken, de koortsachtige slapeloosheid, de snelle passen, de salto mortale, de oorvijg en de vuistslag.

4. Wij verklaren dat de grootsheid van de wereld verrijkt is met een nieuwe schoonheid : die van de snelheid. Een race-auto, zijn motorkap versierd met dikke buizen als slangen met explosieve adem... een ronkende auto die als hij rijdt op een mitrailleur lijkt, is mooier dan de Nikè van Samotrake.

5. Wij willen een hymne brengen aan de man achter het stuur, wiens ideale lans voortschiet over de aarde, die op haar beurt ook weer weggeschoten is in het circuit van haar baan.

6. De dichter moet zich vol vuur, schittering en mildheid overgeven, om zo de geestdriftige moed der oerelementen te vergroten.

7. Er bestaat nog slechts schoonheid in de strijd. Een kunstwerk dat geen agressief karakter heeft kan nooit een meesterwerk zijn. Poëzie moet opgevat worden als een heftige aanval op de onbekende machten, om ze zo te dwingen zich aan de mens te onderwerpen.

8. Wij staan op de verste uitloper van het gebergte der eeuwen !... Waarom zouden we achterom moeten kijken als we de mysterieuze deuren van het Onmogelijke willen openrammen ? Tijd en Ruimte zijn gisteren gestorven. Wij leven reeds in het absolute, want we hebben de eeuwige alomtegenwoordige snelheid reeds gekreëerd.

9. Wij willen de oorlog verheerlijken – enige hygiëne van de wereld –, militarisme, patriottisme, de verwoestende daden der anarchisten, de mooie ideeën waarvoor men sterft, en de minachting voor de vrouw.

10. Wij willen de musea vernietigen, de bibliotheken, akademies van elk soort, en strijden tegen moralisme, feminisme en tegen ieder soort opportunistische of vulgaire lafheid.

11. Wij zullen de grote menigten bezingen, in beweging gebracht door werk, genot of oproer;



Unieke vormen van kontinuïteit *(1913) van Boccioni is het meest bekende futuristische beeldhouwwerk.*



L'ITALIA FUTURISTA

DIREZIONE ARTISTICA

BRUNO CORRA · E. SETTIMELLI

E morto UMBERTO BOCCIONI caro grande forte migliore divino genio futurista ieri denigrato oggi glorificato superarlo superarlo superarlo superarlo durezza eroismo velocità avanti giovani futuristi tutto tutto doloresanguevita per la grande Italia sgombra ingigantita agilissima elettrica esplosiva non lagrime acciaio acciaio! MARINETTI



Overlijdensbericht van Umberto Boccioni in L'Italia Futurista. De tekening is van Giacomo Balla (1871-1958) en kreeg de titel Boccioni's vuist mee. Later werd ze als metaalskulptuur uitgevoerd.

wij zullen de veelkleurige en veelstemmige vloedgolven bezingen van de revoluties in de moderne hoofdsteden; wij zullen de nachtelijke trillende gloed bezingen van arsenalen en werkplaatsen, in vlam gezet door felle elektrische manen; onverzadigbare stations, verslinders van rokende slangen; fabrieken, opgehangen aan de wolken met hun kringelende rookslierten; bruggen als gigantische gymnasten die over de rivieren springen, glinsterend in de zon als blikkerende messen; avontuurlijke stoomschepen die de horizon aftasten, lokomotieven met brede borst die op de rails stampen als met buizen bespannen paarden, en de glijdende vlucht der vliegtuigen waarvan de propeller als een vlag in de wind klappert, en lijkt te applaudisseren als een enthoesiaste menigte.

Vanuit Italië lanceren wij dit manifest van meeslepend en brandstichtend geweld, waarmee wij heden het Futurisme oprichten, omdat wij dit land willen bevrijden van zijn stinkende kanker van professoren, archeologen, gidsen en antiquairs. " [8]

Op het moment dat Marinetti zijn manifest schreef was hij evenwel nog een generaal zonder leger. Er bestond geen futuristische poëzie, literatuur noch kunst. De "wij" van Marinetti was eigenlijk een groep die *de facto* niet bestond. Marinetti speelde dus blufpoker; de eerste futuristische groep was dus ontsproten aan een grote advertentie ! Marinetti zou overigens de volgende jaren nog sterker staaltjes ten beste geven van zijn vaardigheden in het bespelen en manipuleren van de media. Direkt na de publikatie van het Manifest begon Marinetti met het treffen van voorbereidingen om het futurisme tot een beweging te maken die de hele Italiaanse maatschappij kon beïnvloeden.

In januari 1910 werd naar aanleiding van een bezoek van Umberto Boccioni, Luigi Russolo en Carlo Carrà aan Marinetti de eerste futuristische schilderskring gesticht. Met de hulp van deze laatste stelden zij een "Manifest van de Futuristische Schilders" op. Dit dokument werd mede ondertekend door hun leermeester Giacomo Balla en Gino Severini en verscheen in februari 1910 in *Poesia*. De vijf ondertekenaars riepen de jonge kunstenaars van Italië op niet langer het "glorierijk verleden te exploiteren", maar vooral aandacht te besteden aan "het waanzinnige leven" in de grote stad en aan de "opwindende psychologie" van het nachtleven. Twee maanden later stelde hetzelfde vijftal een *Technisch Manifest* voor waarin zij uitlegden wat onder futuristische schilderkunst moest worden verstaan. Men moest proberen de dynamiek en de sfeer van het "moderne leven" op een schilderij tot uiting te brengen. In dit verband eisten ze de vernietiging van de op "subjektief zien" berustende beeldeenheid en proklameerden een vorm die al het statische in een dynamische aktie omzette. De driedimensionale ruimte werd in een puur funktionele omgezet, waarin ruimte tijd en tijd ruimte moest worden. De ruimte bestond niet langer of was hoogstens een sfeer waarin vormen bewogen en elkaar doordrongen. De kleuren moesten irriserend zijn en flonkerend, de schaduwen lichtend en trillend. [9] Dit bracht de vijf schilders ertoe te verklaren :

"Alle vormen van nabootsing moeten worden geminacht en alle vormen van originaliteit verheerlijkt.

(8)
Id.

(9)
H. Read, *Moderne Schilderkunst. Oorsprong en ontwikkeling*, Uitgeverij W.Gaade, 1959, pag. 106-114.(10)

Wij moeten in opstand komen tegen de tirannie van de woorden 'harmonie' en 'goede smaak'.

Kunstkritieken zijn nutteloos of schadelijk.

Alle afgezaagde onderwerpen moeten worden overboord gegooid, teneinde uitdrukking te kunnen geven aan de maalstroom van het moderne leven – een leven van staal, koortsachtige aktiviteit, trots en tomeloze snelheid.

Het scheldwoord 'gekken' waarmee men vernieuwers de mond wil snoeren moet als een eretitel worden beschouwd.

Komplementarisme in de schilderkunst is een absolute noodzakelijkheid, evenals vrije verzen in de dichtkunst en polyfonie in de muziek.

De universele dynamiek moet in de schilderkunst als een dynamische werking worden weergegeven.

Bij de interpretatie van de natuur zijn oprechtheid en maagdelijke reinheid nodig.

Beweging en licht vernietigen de stoffelijkheid van de dingen." [10]

Volgens de futuristische schilders had bv. een galopperend paard geen vier poten, maar twintig en hun beweging was driehoekig. Daarom schilderden zij dieren en mensen met talrijke ledematen die in een reeks of straalsgewijs waren gerangschikt. Ook het geluid kon worden voorgesteld als een opeenvolging van golven en kleur als een prismatisch ritme. De verschillende aspekten van de waarneming konden worden gekombineerd in één proces van onderlinge penetratie – simultane fusie. [11]

De meest bekende plastische kunstenaar van het futurisme was ongetwijfeld Umberto Boccioni (1882-1916). Tot zijn futuristische schilderijen behoren o.a. *La città che sale* (1911), *Visioni simultanee* (1911), *La risata* (1911), *Stati d'animo : Quelli che restano* (1911), *Dinamismo di un ciclista* (1913), *Carica dei lancieri* (1915). In 1913 maakte hij het bekende futuristische beeldhouwwerk *Unieke vormen van kontinuïteit in ruimte* dat de luchtwervelingen weergeeft die veroorzaakt worden door een lopende man. Het bezit een dynamische kracht die wij associëren met de beeldhouwkunst van de barok maar terwijl bij een barokbeeld de beweging in zichzelf besloten ligt, lijkt het of Boccioni's werk zichzelf in de ruimte slingert en vooruitloopt op de karakteristieke vormen van de vliegmachine. Boccioni was een van de meest originele figuren van het futurisme die in zijn werk een sterke suggestie van de werking van de beweging tot uitdrukking heeft weten te brengen. Zijn kunst was *de facto* een voorloper van de latere abstrakte kunst. [12]

(10)
H. Read, *op.cit.*, pag. 109-110.

(11)
H. Schippers, *op.cit.*, pag. 23-24.

(12)
Umberto Boccioni, (°Reggio di Calabria 19 okt. 1882 - †Sorte, bij Verona, 16 aug. 1916). Italiaans schilder, beeldhouwer en schrijver. Boccioni was één van de origineelste figuren en tevens de theoreticus van de futuristische schilderkunst. Bracht in zijn werk een sterke suggestie van de werking van de beweging tot uitdrukking. Zijn kunst liep vooruit op de latere abstrakte kunst. Een groot deel van zijn werk bevindt zich in Milaan : in de Galleria d'Arte Moderna en in partikuliere verzamelingen aldaar.



Carlo Carrà, Begrafenis van de anarchist Galli *(1911)*

Ontwerp van Nicola Diulgheroff (1901-1982) voor een Vuurtoren om de Overwinning van de Machine te Vieren.

Ook Gino Severini (1882-1966) die zich in 1906 in Parijs had gevestigd waar hij vriendschap sloot met Pablo Picasso werkte vanaf 1910 enkele jaren futuristisch. Zijn in deze periode ontstane werken zijn trouwens door originaliteit en kwaliteit de belangrijkste in zijn œuvre. Bijzondere vermelding verdient *Hiéroglyphe dynamique du Bal Tabarin* (1912) waarin hij door het plakken van stukjes metaal op het doek een funktioneel nieuw element aan de schildertechniek toevoegde, ongeveer terzelfder tijd dat de eerste kollages van de kubisten ontstonden. ([13])

Carlo Carrà (1881-1966) trok in 1900 naar Parijs waar hij dekoraties voor de wereldtentoonstelling maakte. Belangrijke werken van zijn hand zijn *Funerale dell'anarchico Galli* (1911) en *La galleria di Milano* (1912).

Vooral in de jaren 1911-1915 werden vele schilderijen en kollages vervaardigd die tot op heden het gezicht van het futurisme bepalen. Door de oorlog werd de groep van futuristische schilders verspreid en Boccioni, de drijvende kracht, kwam in 1916 door een ongeluk om het leven toen hij van zijn verwondingen herstelde. De groep werd nooit meer herenigd. Severini ging voor korte tijd over tot het kubisme en Carrà kwam onder de invloed van de metafysische schilderkunst van Giorgio De Chirico. ([14])

Het futurisme uitte zich ook op muzikaal vlak. Zo was er de futuristische komponist Luigi Russolo (1885-1947). Hij konstrueerde instrumenten ("intonarumori"), een soort zwakstroomzoemers waaraan luidsprekers waren verbonden, en was de eerste die op geruis gebaseerde muziek noteerde in "grafische" partituren. Zijn komposities dragen titels als *Convegno delle automobili e degli aeroplani* (Ontmoeting van auto's en vliegtuigen). Hij verheerlijkte net als Marinetti de "nieuwe geluiden van de oorlog". ([15])

In 1912 lanceerde Marinetti zijn *Technisch Manifest van de Futuristische Literatuur.* Dit impliceerde o.a. de vernietiging van de syntaxis door de zelfstandige naamwoorden willekeurig te rangschikken zoals ze ontstaan, de afschaffing van het bijwoord, de verdubbeling van het zelfstandig naamwoord (het zelfstandig naamwoord moest meer bepaald direkt gevolgd worden door het zelfstandig naamwoord waarmee het door analogie was verbonden. bv. man-torpedoboot, vrouw-golf, menigte-branding, enz...), de afschaffing van de interpunktie, enz... Het literair manifest, waar ik in het bestek van dit artikel niet verder op in kan gaan, was zeer anti-intellektualistisch : *"Door middel van de intuïtie zullen wij de schijnbaar onoverkomelijke vijandigheid overwinnen, die ons menselijk vlees scheidt van het metaal der motoren.*

Na het animale tijdperk begint dan nu het mechanische tijdperk. Door onze bekendheid en door onze vriendschap met de materie, waarvan de geleerden nooit meer dan de fysisch-chemische reakties zullen kennen, bereiden wij de schepping voor van de mechanische mens met de verwisselbare onderdelen. Wij zullen hem bevrijden van het idee van de dood, en dus van de dood zelf, definitie bij uitstek van de logische intelligentie." ([16])

De futuristen probeerden aldus de grenzen van wat "kultuur" was voortdurend te verleggen. Marinetti promootte de ontwikkeling van een volledig nieuwe taaldimensie, soepel genoeg om het brede skala aan ervaringen die voor de mensheid open lagen in de aanbrekende eeuw van snelheid, mobiliteit en ongekende wetenschappelijke vooruitgang weer te geven.

Een ander terrein waarop het futurisme zich manifesteerde was de architektuur. In juli 1914 verscheen van de hand van Antonio Sant'Elia een *Manifest van de Futuristische Architektuur* dat ook buiten Italië de aandacht trok.

Het eerste kenmerk van Sant'Elia's stad is haar gigantisch, kompakt, massief en geïntegreerd karakter. De stad verschijnt als een hallucinant kommunikatienetwerk : (snel)wegen op verschillende niveaus, disproportionele bruggen, talrijke in de gebouwen opgenomen viadukten, enz... ([17])

In 1912 zou het Italiaanse futurisme met zijn meest spektakulaire produkten – het pikturale werk van Boccioni, Carrà, Russolo en Severini – de direkte konfrontatie aangaan met het Europese publiek. De opening van de eerste futuristische tentoonstelling bij Bernheim-Jeune in Parijs (5-24 februari 1912) veroorzaakte een schandaalsukses. Nadat de expositie achtereenvolgens nog Londen en Berlijn had aangedaan, was het eind mei de beurt aan Brussel. Ook hier

(13)
Gino Severini, (°Cortona, 7 april 1883 - †Parijs, 27 februari 1966). Italiaans schilder. Ging in 1901 naar Rome waar hij kontakt had met Umberto Boccioni, en vestigde zich in 1906 in Parijs, waar hij het werk van Georges Seurat leerde kennen en vrienschap sloot met Pablo Picasso. Vanaf 1910 werkte hij enkele jaren futuristisch. In de jaren twintig en dertig was zijn stijl neoklassicistisch, terwijl hij na de Tweede Wereldoorlog terugkeerde tot de thema's en motieven van het kubisme. Hij maakte verschillende monumentale mozaïeken en muurschilderingen.

(14)
Carlo Carrà, (°Quarniento 11 febr.1881 - †Rome, 13 april 1966) : Italiaans schilder, etser, lithograaf en essayist. Aanvankelijk dekoratieschilder trok hij in 1900 naar Parijs waar hij dekoraties voor de wereldtentoonstelling maakte. Ondanks het feit dat hij in 1910 mede het futuristisch schildersmanifest ondertekende vertoonden zijn doeken na 1911 kubistische invloeden. In 1916 leerde hij Giorgio De Chirico kennen, in wie hij een geestverwant vond, en lanceerde met hem de metafysische richting in de schilderkunst. Zijn werk uit die tijd is statisch, realistische beelden worden samengebracht met onnatuurlijke of bovennatuurlijke elementen, o.a. *De metafysische muze* (1917). Giotto, aan wie hij een studie wijdde, werd tenslotte zijn voorbeeld voor schilderijen waarin hij terugging tot een figuratieve, realistische weergave.

was er een massale belangstelling voor de tentoonstelling die plaatsgreep in de Galerie Giroux aan het Koningsplein. Het evenement werd opgeluisterd door twee konferenties, één door Marinetti over het futurisme en een tweede door de beruchte futuristische "suffragette" Valentine de Saint-Point die haar kontroversiële ideeën over *La femme dans le futurisme* kwam uiteenzetten. ([18])

In oktober 1913 maakten Marinetti, Boccioni, Carrà en Russolo een *Politiek Programma van de Futuristische Beweging* bekend : *"Het woord Italië moet prevaleren boven het woord vrijheid. Alle vrijheden, behalve de vrijheid laf, pacifistisch en anti-Italiaans te zijn.*

Een grotere vloot en een groter leger; een volk dat trots is Italiaan te zijn, voor de Oorlog, enige hygiëne van de wereld, en voor de grootsheid van een Italië dat intens leeft van landbouw, industrie en handel.

Bescherming van de ekonomie en patriottische opvoeding van het proletariaat.

Een cynische, sluwe, agressieve buitenlandse politiek-koloniale expansie-vrijhandel.

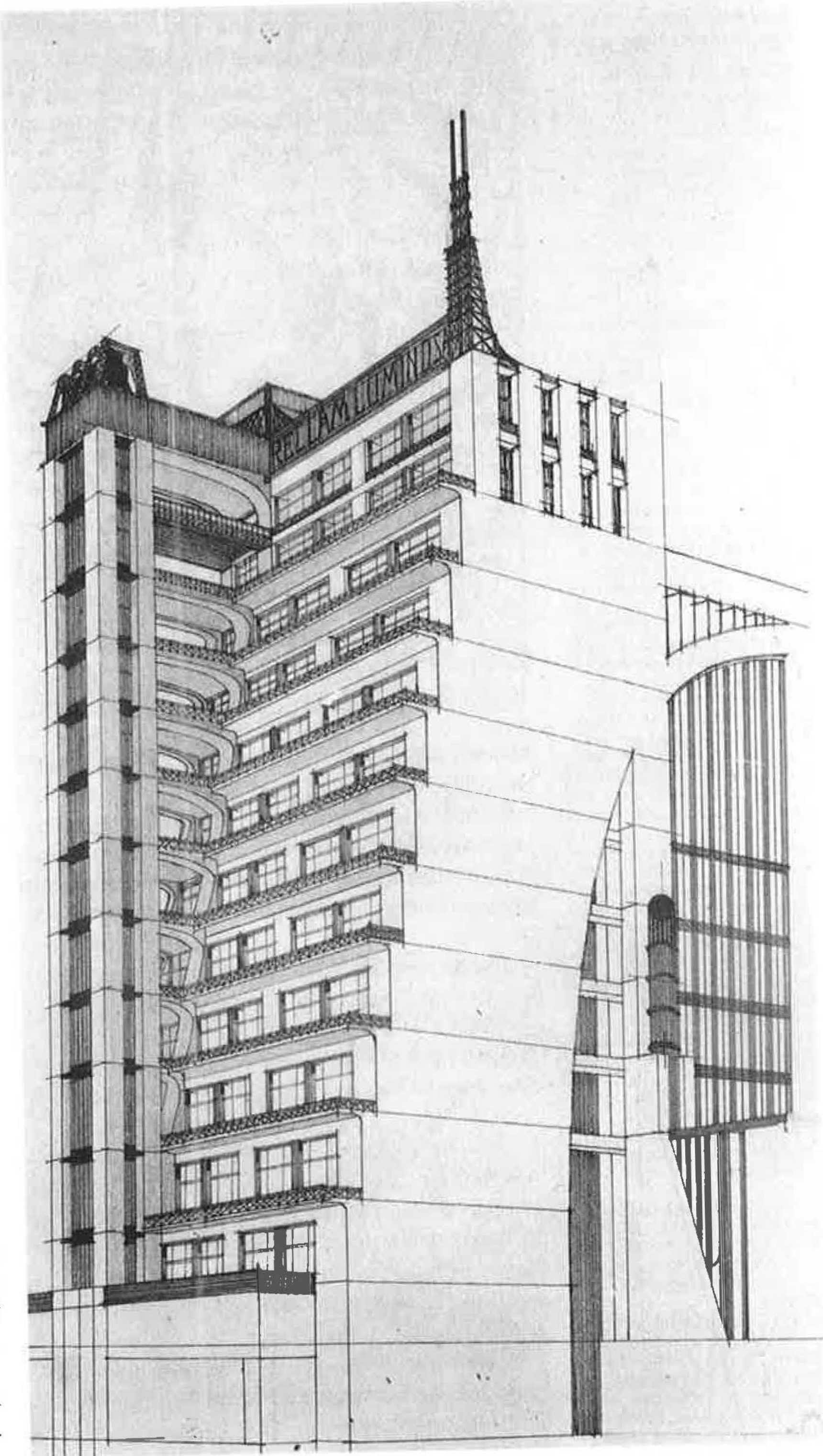
Irredentisme-Panitalianisme-Primaat van Italië.

Antiklerikalisme en antisocialisme.

Kultus van vooruitgang, snelheid, sport, lichamelijke kracht, roekeloze moed, heldendom en gevaar, tegen de obsessie van de kultuur, het klassieke onderricht, de musea, bibliotheken en ruïnes. Opheffing van Akademies en Konservatoria.

Veel praktische handelsscholen, industriescholen en landbouwscholen. Veel instituten voor lichamelijke opvoeding. Iedere dag gymnastiek op school. Voorrang van gymnastiek op boeken.

Zo min mogelijk professoren, heel weinig advokaten en artsen, heel veel landbouwers, inge-



Ontwerp van Sant'Elia voor een terassengebouw met liften aan de buitenzijde (1914).

(15)
Luigi Russolo, (°Portogruaro, 30 april 1885 - †Cerro di Laveno, 4 februari 1947) : Italiaans komponist en schilder. Was de eerste die zijn op geruis gebaseerde muziek noteerde in "grafische" partituren. In 1930 konstrueerde hij een "rumaramonio" (ook "russolofoon" genoemd) dat zeven soorten geruis op twaalf verschillende toonhoogten kon produceren. Samen met Pratella polemiseerde hij op een zeer naïeve manier met andere musici, m.n. Claude Debussy. Igor Strawinsky werd tot de "enig authentieke futurist in Rusland" verheven, wat verband legt tussen de futuristische stroming en de "wilde" periode van de latere neoklassieken (Strawinsky, Paul Hindemith). De futuristische muziek verdween na de Eerste Wereldoorlog bijna volledig uit beeld. De enige komponist die sommige elementen van de futuristische muziek verder en tot een zeer hoog niveau heeft ontwikkeld was de Fransman Edgar Varèse, die tevens de scherpste criticus van de futuristische denkbeelden is geweest. Zijn "Ionisation" (1931) voor 42 slaginstrumenten en twee sirenes, alsmede *Déserts* (1954) voor elektronisch geluid en orkest behoren tot de belangrijkste komposities van deze eeuw. Behalve bij Varèse hebben sommige elementen van het futurisme slechts een onbelangrijke neerslag gevonden in de machinemuziek, die vooral in de jaren dertig door sommige neoklassieken werd gekomponeerd. Zie o.a. *Pacific 231* van Arthur Honegger uit 1923.

(16)
P. De Meijer, *op.cit.*, in : *Historische Avantgarde, op.cit.*, pag. 81-87.

(17)
H. Schippers, *op.cit.*, pag. 23-25.

(18)
Id.
W. Gobbers, *op.cit.*, pag. 6-10.

Umberto Boccioni, Futuristische avond in Milaan *(1911).*



nieurs, scheikundigen, monteurs en producenten.

Weg met het gezag van doden, bejaarden en opportunisten, die plaats moeten maken voor jonge en stoutmoedige mensen.

Tegen de monumentenmanie en de bemoeienissen van de Regering inzake de kunst.

Gewelddadige modernisering van de steden die het verleden vereren (Rome, Venetië, Florence, enz...).

Afschaffing van de vernederende en wisselvallige toeristische industrie." ([19])

Reeds in het eerste Manifest hadden de futuristen (in casu Marinetti) zichzelf tot "Futuristische nationalisten" uitgeroepen. Ze verheerlijkten het patriottisme, het leger en de oorlog. Het was geen toeval dat de eerste futuristische avond in Triëst doorging (januari 1910). De tweede futuristische avond (Milaan, februari 1910) werd besloten met het roepen van "Leve de Oorlog, enige hygiëne van de wereld ! Weg met Oostenrijk !". Niet verwonderlijk dus dat de in 1911 ondernomen Italiaanse veldtocht in Libië tegen Turkije op de volledige steun van de futuristen kon rekenen. In een nieuw manifest verheugden zij zich erover eindelijk "dit grote futuristische uur van Italië" te mogen beleven.

Vanaf 20 augustus 1915 organiseerden zij trouwens gewelddadige antineutraliteitsbetogingen in Rome en in Milaan en ontpopten zich als fervente interventionisten. ([20])

De presentatie van nieuwe manifesten verliep in de beginperiode in dezelfde opgewonden sfeer als diegene die sprak uit hun geschriften. De futuristische "avonden" eindigden meestal in een volstrekte chaos. Het publiek werd geprovoceerd en beledigd en reageerde met geschreeuw en gefluit. Vaak braken er vechtpartijen uit, waaraan de politie een eind moest maken. De pers maakte uiteraard uitgebreid verslag van deze "soirées" waardoor het futurisme ook snel "doorbrak". Zo gingen eind 1912 de redaktieleden van het invloedrijke kulturele blad *La Voce* naar het futuristische kamp over. Hierbij bevond zich ook de Florentijn Giovanni Papini ([21]) die samen met een andere oud-redakteur van *La Voce* het nieuwe tijdschrift *Lacerba* stichtte waarvan het eerste nummer op 1 januari 1913 verscheen. Het werd via het kortstondige futuristische avontuur van Papini dé spreekbuis van de beweging. ([22])

Was het Italiaanse futurisme een monolitisch blok ? Geenszins. De Florentijnse groep kon zich echter na enkele maanden helemaal niet terugvinden in het "marinettisme". Een van Marinetti's eerste medestanders, Aldo Palazzeschi lanceerde zelfs een eigen manifest *Il controdolore* [1913] waarin "de lach" centraal stond.

Een belangrijke sleutel om het futurisme te kunnen begrijpen is de betrachting een zo breed mogelijk publiek te bereiken. Het wil dus geen elitekunst zijn en rekende expliciet op de massa. Het was hiermee de eerste kulturele beweging in de twintigste eeuw die dit volmondig beaamde en realiseerde, vandaar de zeer gedurfde experimenten en bombastische excessen waarmee de beweging uitpakte.

Vanuit het centrum Marinetti ontwierp het futurisme een vrijwel kompleet programma voor de toekomst. In 1916 publiceerde Marinetti zijn "Teatro Futurista Sintetico". De drama's moesten kort zijn want ze dienden de evenementen en de ideeën in een minimum van woorden en gebaren te "synthetiseren". Daarom dienden alle klassieke regels overboord gegooid en de nadruk werd gelegd op improvisatie.

De in 1912 in Parijs, Londen, Brussel en Berlijn georganiseerde tentoonstellingen van futuristische kunst gaven belangrijke impulsen aan de Europese en Russische avant-garde. De eerder aangehaalde expositie in de bekende Parijse galerie Bernheim-Jeune trok nogal wat aandacht omdat in de katalogus een felle aanval op de kubisten werd gedaan. Zowel in Frankrijk als in Engeland zou het futurisme al snel een zekere, zij het betrekkelijk kortstondige invloed verwerven in de kringen van jeugdige kunstenaars die nieuwe uitingsmogelijkheden zochten. Zo maakte in Frankrijk Guillaume Apollinaire, die het futurisme aanvankelijk afwees, in 1913 een futuristisch manifest. De kunstenaar Marcel Duchamp maakte enkele futuristische schilderijen van hoog niveau vóór hij een van de voormannen werd van de Dada-beweging. In Engeland was het de schilder Wyndham Lewis die ook het initiatief nam tot de uitgave van het tijdschrift *Blast* waarvan het eerste nummer in de zomer van 1914 verscheen. De medewerkers van *Blast* (o.a. Ezra Pound) noemden zich "vorticisten" maar de invloed van Marinetti bleek overduidelijk uit de agressieve stijl van de manifesten, de vormgeving en de grote aandacht voor techniek. ([23])

In 1915 was de eerste futuristische storm echter uitgewoed. Bijgestaan door Giacomo Balla (de andere pioniers waren dood of hadden zich losgemaakt van de beweging) ging Marinetti zich na de wereldoorlog bezighouden met het organiseren van de futuristen van de tweede generatie. In artistiek opzicht was deze tweede generatie echter van minder belang daar de in 1916 in Zürich ontstane Dada-beweging de rol van avant-garde had overgenomen. Marinetti bleef ook politiek aktief. In 1918 richtte hij een Futuristische partij op die een in sociaal opzicht zeer radikaal programma kreeg. Een klein jaar later ging deze partij op in de *Fasci di Combattimento* van Mussolini. Marinetti bekende zich nu volledig tot het fascisme en werd lid van het centraal komitee van de *Fasci*. Hij kreeg zelfs een plaats op de kandidatenlijst voor de parlementsverkiezingen van 1919. Enkele maanden later vertrok de antiklerikale Marinetti echter met slaande deuren uit de partij wanneer hij zag hoe Mussolini omwille van taktische redenen een bocht maakte in zijn houding t.o.v. de katholieke kerk. ([24])

(19)
P. De Meijer, *op.cit.*, in : *Historische Avantgarde, op.cit.*, pag. 104-108.

(20)
H. Schippers, *op.cit.*, pag. 25-27.
G. Lemaire, *op.cit.*, pag. 12-25.

(21)
Giovanni Papini (1881 - 1956) : Italiaans schrijver, filosoof, criticus en dichter geboren te Firenze. Hij beproefde de meest verscheiden en gewaagde experimenten op literair gebied. Tussen 1895-1899 volgt hij de Normaalschool. In 1900 wordt hij lesgever aan het Anglo-Italiaans Instituut en bibliothekaris aan het Antropologisch Museum te Firenze. Vanaf 1902 krijgt hij steeds meer belangstelling in de filosofie. Onder zijn leiding bereiden een groep vrienden de uitgave voor van een tijdschrift dat in het teken staat van Leonardo da Vinci, met name *Leonardo*. Eind 1903 wordt hij redakteur van het nationalistisch tijdschrift *Il Regno*, door Enrico Corradini gedirigeerd.
Hij ontpopt zich tot een jonge beeldenstormer die enkel schijnt bezig te zijn met afbraak. Dit komt tot uiting in de werken *Il Crepuscolo dei Filosofi* [1904], *Il Tragico quotidiano* [1906] en *Il Pilota cieco* [1907]. In 1916 verschijnt trouwens de bundel *Stroncature* ("Afbraken") waarin een aantal van zijn in tijdschriften en dagbladen verschenen kritische opstellen verzameld werden.
In 1907 houdt het tijdschrift *Leonardo* op met verschijnen. Hij treedt in het huwelijk. Het volgende jaar richt hij samen met zijn vriend Prezzolini *La Voce* op.
In 1912 verschijnt het autobiografische *Un Uomo finito* waarin hij zich voorstelt als een onverzoenlijk polemist, opwekker en hernieuwer van het Italiaanse kunstgevoel. Het volgende jaar richt hij samen met zijn vriend Ardengo Soffici het blad *Lacerba* op en sluit eventjes bij het futurisme aan. Na het uitbreken van de oorlog pleit hij voor een Italiaanse interventie aan de zijde van de geallieerden.
In augustus 1919 bekeert hij zich tot het katholicisme en begint met *Storia di Cristo* één van zijn meest bekende werken te schrijven dat in meer dan dertig talen werd vertaald. In 1929 is hij betrokken bij de oprichting van een literair tijdschrift dat *Il Frontespizio* heet. Hetzelfde jaar verschijnt zijn *Sant'Agostino*. In 1933 verschijnt *Dante Vivo* en in 1937 krijgt Papini het direkteurschap van het Instituut voor de studie van Humanisme en Renaissance in Firenze. Hij richt tevens het tijdschrift *La Rinascita* op. In 1942 houdt hij in Weimar voor een internationaal schrijverskongres een pleidooi voor het behoud van een op de christelijke levensbeschouwing gestoelde kultuur.
In 1953 veroorzaakt hij konsternatie met de uitgave van zijn *Il Diavolo*. Op 8 juli 1956 overleed hij waarna nog vier werken postuum werden gepubliceerd.

(22)
H. Schippers, *op. cit.*, pag. 24.

(23)
H. Schippers, *op. cit.*, pag.24.

(24)
G. Lemaire, *op. cit.*, pag.12-25.



Woorden-in-Vrijheid, *nationalistische grafiek van Marinetti.*



Kaft van Het Overzicht *(1921-1925).*

Omstreeks 1925 zou hij zich echter opnieuw verzoenen met Mussolini die ondertussen de macht had gegrepen. In 1929 aanvaardde Marinetti zelfs het lidmaatschap van de *Accademia d'Italia*. Hij werd tevens sekretaris van de officiële *Bond van Fascistische Auteurs.*

Ondertussen probeerde hij in het door een neoklassicisme overheerst artistiek leven zijn futurisme vooral als massa-kunst te promoten. De futuristen participeerden waar ze konden aan de dekoratie van grote evenementen van het fascistisch regime zoals de herdenking van tien jaar fascistische revolutie waarbij Prampolini en Dottori twee zalen mochten inrichten. In 1934 publiceerde Marinetti zelfs het manifest *Le futurisme mondial* en organiseerde hetzelfde jaar een tentoonstelling van Italiaanse luchtvaartschilderkunst in Berlijn. De nationaal-socialisten hadden het erg moeilijk met het futurisme en beschuldigden de tentoonstelling doordrongen te zijn van een "Joodse en bolsjevistische geest".

Eind 1935 vervoegt hij het Italiaans leger en neemt deel aan de verovering van Abessynië (Ethiopië). In 1937 publiceert hij een bundel oorlogsgedichten maar raakt wegens zijn steun aan het Italiaanse imperialisme internationaal geïsoleerd. Marinetti werd door een aantal op Duitsland georiënteerde fascistische kunstenaars ook steeds meer aangevallen in verband met zijn desinteresse voor de rassenwetten en zijn belangstelling voor het werk van Pablo Picasso. Naarmate de oorlog naderde ventileerde hij duidelijk zijn ongenoegen over de alliantie met het nationaal-socialistische Duitsland en benadrukte steeds het belang van de Italiaanse dimensie in de moderne kunst. In 1938 kon hij Mussolini ervan overtuigen een Duitse tentoonstelling van "entartete Kunst" waarin nota bene ook futuristische werken waren opgenomen, niet in Italië toe te laten.

In juli 1942 vertrok hij vanuit Verona per trein naar het Oostfront om er Italiaanse troepen te vervoegen. Hij was toen reeds 65 jaar en werd er ogenblikkelijk ziek. Na zijn terugkeer greep er in het "Quadriennale" te Rome een laatste futuristische expositie plaats. In oktober 1943 installeerde hij zich in Venetië en bleef Mussolini en zijn Republiek van Salo steunen. Tijdens de zomer van 1944 verbleef hij in Bellagio en poogde uiteindelijk in Zwitserland te geraken waar hij onderdak zou krijgen bij de architekt Alberto Sartoris. Zijn gezondheidstoestand maakte dit echter onmogelijk. Op 2 december 1944 stierf hij en zou de laatste stuiptrekkingen van de Republiek van Salo dus niet meer meemaken. (25)

DE INVLOED VAN HET FUTURISME OP DE BELGISCHE AVANT-GARDE-SCHILDERKUNST (26)

Paradoxaal genoeg zou de Belgische literatuur een niet te verwaarlozen rol spelen in de genese van het futurisme ! Immers, in 1911 noemde Marinetti de Franstalige Vlaamse schrijver en dichter Emile Verhaeren (1855-1916) één van de grote voorlopers van het futurisme, samen met Zola, Whitman, Rosny, Paul Adam, Octave Mirabeau en Gustave Kahn. Verhaeren had immers na 1900 steeds meer zijn optimistische liefde voor de mensheid en triomfant geloof in de toekomst en de vooruitgang beleden. (*Les forces tumultueuses* [1902], *La multiple splendeur, Les rythmes souverains* [1910], enz...). Maar ook in het vroegere, zeer bekende *Les Villes tentaculaires* [1895] waren de stad en de moderne beschaving Verhaerens voornaamste inspiratiebronnen. Walter Gobbers : *"De fascinatie van het industriële tijdperk en het rusteloze grotestadsleven, beheerst door de machine en de kommunikatiemedia ("Le monde est trépidant de trains et de navires"), de cultus van de dynamische kracht en energie ("La force est sainte") en de verheerlijking van de revolte der massa's, de beleving van een unanimistisch solidariteits- of zelfs van een kosmisch eenheidsgevoel, het waren stuk voor thema's die Marinetti en de zijnen moesten aanspreken."* (27)

Er waren trouwens tal van verhaereniaanse invloeden in de vroegste, pre-futuristische poëzie van Marinetti aanwezig.

Niet onbelangrijk was tevens de aanwezigheid van een aantal uitgeweken Belgische dichters in Franse parallelverschijnselen van het futurisme zoals het paroxysme van Nicolas Beauduin (1911), het simultaneïsme (of dramatisme) van Henri-Martin Barzun (1912) of het dynamisme van A.-M.Gossez (1914). Zij waren de allereerste Belgische avant-gardisten die met het futurisme in aanraking kwamen. Zo was er de zeer jong overleden Luikenaar Henry Maassen (1891-1911), een bewonderend leerling van Verhaeren en aktief in Beauduins "école paroxyste". Hij reageerde reeds in 1909 als adolescent op het futuristische stichtingsmanifest met een voorstel om ook in België een futuristische beweging op te richten. Zijn vroegtijdig overlijden en bepaalde reserves t.o.v. een aantal van Marinetti's stellingen stonden de realisatie van dit plan uiteindelijk in de weg.

Het dient gezegd dat omstreeks deze tijd in België nog geen geschikt klimaat heerste voor een waarachtige avant-garde-bedrijvigheid. Toch heerste bij de schaarse reakties van de vooruitstrevende Belgische artistieke milieus een zekere sympathie t.o.v. het futuristisch experiment.

(25)
Id.

(26)
Wat betreft het tweede deel van deze bijdrage baseer ik mij nagenoeg uitsluitend op de eerder aangehaalde schitterende en baanbrekende studie van W. Gobbers : *Literatuur en kunst in de greep van machine en snelheid. De impact van het futurisme in België*, verschenen in *Spiegel der Letteren*, Jgr. 30, 1988, nr. 1, pag.1-66.
Op zijn beurt maakte Gobbers vooral gebruik van Maria Swings, *De receptie van het futurisme in Vlaanderen tijdens de periode 1909-1930* (licentiaatsverhandeling U.I.A., 1976) en P. Hadermann, *Echos du futurisme en Belgique*, in : J.-C. Marcadé, *Présence de F.T. Marinetti*, Lausanne, 1982).

(27)
W. Gobbers, *op.cit.*, pag. 1-5.

Tussen 30 mei en 5 juni 1912 deed de eerste futuristische tentoonstelling die in Parijs was gestart ook Brussel aan. De manifestatie greep plaats in de Galerie Giroux aan het Koningsplein en voorzag ook een interessante door Boccioni samengestelde katalogus waarin begrippen als simultaneïteit, dynamiek en "lignes-forces" werden toegelicht. En zoals reeds eerder gezegd ging de tentoonstelling gepaard met twee konferenties, één door Marinetti over het futurisme en een tweede door Valentine de Saint-Point over *La femme dans le futurisme.* De tentoonstelling werd door het toonaangevende *La Belgique artistique et littéraire* intensief bekommentarieerd. Sommigen poogden het futurisme in de kontext van Bergsons anti-intellektualistisch intuïtionisme te plaatsen terwijl anderen het enthoesiast als een totaal nieuwe kunst verklaarden. In deze eerste receptiegolf was vooral de relatief grote vertrouwdheid met het nieuwe fenomeen relevant; blijkbaar had men een ernstige poging ondernomen om zowel de programmatorische teksten als de schilderijen te begrijpen.

Toch nam men tevens aanstoot aan Marinetti's al te radikale afrekening met de traditie terwijl het futuristisch theater en futuristische architektuur zelfs zeer skeptisch werden onthaald. (28)

Uiteindelijk bleken de kontakten met het futurisme in de jaren 1912-1918 eerder van individuele of okkasionele aard. Er was immers vóór Paul Van Ostaijen (1896-1928) geen kollektief avant-garde-bewustzijn bij jongeren en er was geen stimulerend groeps- of tijdschriftverband dat in die richting werkte.

De enige echte uitzondering was Jules Schmalzigaug (1882-1917). Deze kwam uit een te Antwerpen gevestigde koopmansfamilie van Duitse afkomst en zou zich reeds vóór de oorlog als onze enige authentieke futuristische schilder manifesteren. Hij leerde het futurisme kennen in Parijs op de eerder vermelde tentoonstelling bij Bernheim-Jeune. Gobbers : *"Niet alleen toonde hij zich bijzonder enthoesiast meer bepaald over de futuristische tentoonstelling – vooral Boccioni's psychisch simultaneïsme* (Stati d'Animo) *en Severini's analytisch divisionisme* (La Danse du Pan-Pan au Monico) *zouden diep indruk op hem maken –, maar bovendien voelde hij de theoretische standpunten van de futuristen, zoals hij die ondermeer uit de inleiding tot de katalogus had kunnen vernemen, intuïtief aan als beantwoordend aan de oplossing die hij zelf zocht."* (29)

Enkele maanden later trok hij naar Venetië waar hij met in zijn achterhoofd de futuristische principes van dynamisme-uitbeelding en syntheseopbouw zijn eigen stijl zou vinden. In de herfst van 1913 schilderde hij *Piazza San Marco Oro+Bandiere+Parasoli*, een futuristische synthese vol dynamische wemeling van kleur en lijn. Schmalzigaug zou tot het uitbreken van de wereldoorlog een futuristische roes beleven wat zich uitte in een reeks bijzonder fraaie, kleurige en frisse komposities. Deze waren bij voorkeur evokaties van wervelende dans- en music-hallscènes of dynamische indrukken van lichteffekten en autosnelheden die vaak aan de abstraherende en dekoratieve futurist Balla deden denken, zoals in *Vitesse* (1914) en *Expression dynamique du mouvement d'une danseuse* (1914).



Paul Joostens, Trein *(1917).*

Na augustus 1914 reisde hij terug naar Antwerpen om kort daarna met zijn familie de wijk te nemen naar Den Haag. Afgesloten van het Italiaanse avant-garde-leven zou hij na nog enige futuristische werken te hebben gemaakt toch verder evolueren. Zijn laatste werk (hij overleed in 1917 op tragische wijze) vertoonde een opvallende verscheidenheid aan technieken, o.a. kubistisch-expressionistische, wat doet vermoeden dat Schmalzigaug het exklusief-futuristische standpunt had verlaten. (30)

In 1914 verscheen te Parijs van de hand van de Franse kunstcriticus Gustave Coquiot het belangrijke boek *Cubistes, futuristes, passéistes. Essai sur la jeune peinture et la jeune sculpture* waarin ondermeer de futuristische exposanten van 1912 de revue passeerden. De jonge Paul Van Ostaijen verslond dit boek en verdiepte aldus zijn inzichten in het futurisme. In zijn eerste bundel, *Music-Hall* [1916], waren trouwens reeds futuristische trekjes merkbaar. Volgens de Van Ostaijen-kenner G. Borgers zou zijn defini-

(28)
W. Gobbers, *op.cit.*, pag. 7-11.

(29)
W. Gobbers, *op.cit.*, pag.53-57.

(30)
Id.

tieve wending naar het modernisme ondermeer door het futurisme in de hand zijn gewerkt. ([31])

De Eerste Wereldoorlog zou enigszins de ontwikkeling van een Belgische avant-garde blokkeren maar anderzijds ook de rol van katalysator vervullen. Zo was er immers het zich uit Duitsland verbreidende expressionisme dat vooral in Vlaanderen verschillende jongeren aansprak. In 1916 had Paul Van Ostaijen reeds een eerste schot voor de boeg gelost door in het flamingantische studentenblad *De Goedendag* het Vlaams-nationalistische aktivisme in een internationale avant-garde-kontext van unanimisme en humanitarisme in te schakelen. Het humanitaire expressionisme zou dan ook talloze Vlaamse jongeren inspireren, zelfs nadat Van Ostaijen zelf artistiek en ideologisch verder was geëvolueerd. De tijdens de oorlog opgegroeide jongerengeneratie legde een intense vernieuwingshonger aan de dag en demonstreerde niet zelden een grote vertrouwdheid met diverse internationale "moderne" kunstuitingen.

Na de oorlog ontstonden dan ook tal van zowel Nederlands- als Franstalige avant-garde-bladen die blijk gaven van een nogal eklektische opstelling tegenover het internationale avant-garde-gebeuren. Zo was er *Ruimte* [1920-1921] dat samen met het oudere en meer behoudsgezinde *Vlaamsche Arbeid* [1905-1914, 1919-1930] dé spreekbuis werd van het humanitair expressionisme. Er was *Het Overzicht* [1921-1925] van Fernand Berckelaers (Michel Seuphor) en Jozef Peeters, voortgezet door *De Driehoek* [1925-1926] dat de richting van het konstruktivisme en het neo-plasticisme zou inslaan, maar daarnaast ook Franstalige tijdschriften zoals *Ça Ira* [1920-1923] en *Lumière* [1919-1923] van Roger Avermaete. In Brussel was er *Sélection* [1920-1927] waarin P.G. Van Hecke en André de Ridder het Vlaamse pikturale expressionisme van de Latemse school propageerden. Wallonië had het hoofdzakelijk konstruktivistisch georiënteerde weekblad *7 Arts* [1922-1929] van de gebroeders Bourgeois waarop ik verder terugkom.

Het was in deze kontext dat het Italiaanse futurisme in België definitief zijn receptiekader vond. Uiteraard was het Italiaanse futurisme van 1920 niet meer dat van de heroïsche jaren van de eerste manifesten. Er waren dissidenties, de geleidelijke doorsijpeling van fascistische invloed en rekuperatie en de assimilatie en kontaminatie door de nieuwe internationale kunstrichtingen zoals de konstruktivistische en abstraherende tendensen. ([32])

Van Ostaijen verwees reeds in zijn vroege kritische en essayistische geschriften uit 1917 en 1918 regelmatig naar het futurisme. In zijn opstel *Expressionisme in Vlaanderen* [uit *De Stroom*, In 1918, nr. 2] bekommentarieerde hij zelfs het *Technisch Manifest van de futuristische beeldhouwkunst*. Zoals aangehaald maakte hij nogal wat gebruik van Coquiots *Cubistes, futuristes, passéistes*. Bij het situeren van jonge



Jules Schmalzigaug, Dynamische Expressie van een Overdreven Snelle Motorfiets *(1915-1916)*.

Vlaamse schilders beriep hij zich op het futurisme als stijlkategorie en etaleerde zijn vertrouwd zijn met futuristische technieken en koncepten als "lignes-forces" en interpenetratie van de vlakken.

In *Lumière* bekritiseerde Roger Avermaete het manifest van het synthetische futuristische theater van Marinetti en Corra (1915). *Het Overzicht* publiceerde in 1924 Prampolini's *Het esthetische der machinen en het ingrijpen der mechanica in de kunst* en *7 Arts* in 1926 het opstel over *Architecture futuriste*. Maar ook de poëtiek en de literaire produktie van de futuristen gingen niet onopgemerkt voorbij. Eugène de Bock (1889-1981) evalueerde in zijn referaat voor het op 11 oktober 1920 te Antwerpen gehouden "Kongres voor Moderne Kunst" Marinetti's *Technisch Manifest van de futuristische literatuur* [1912]. V.J. Brunclair (1899-1944) stelde in *De Ploeg* Marinetti's *8 Anime in una Bomba* voor als mogelijke inspiratiebron voor Van Ostaijens *Bezette Stad* [1921]. Maar uiteraard kregen vooral de plastische kunsten de meeste aandacht. In de kronieken van Georges Marlier in *Ça Ira* of de opstellen van Jozef Peeters in *Het Overzicht* werd de baanbrekende rol van het futurisme tenvolle erkend zonder dat dit evenwel relativerende kritiek uitsloot. In 1922 wijdde *Het Overzicht* zelfs een volledig nummer aan het futurisme. Reprodukties naar werk van Russolo, Depero, Paladini, Cangiullo en Baldessari illustreerden er Peeters' introducerende en evaluerende voorstelling. Ook *7 Arts* bracht regelmatig verslag uit over futuristische voorstellingen en manifestaties en propageerde bovendien zelf allerlei vormen van simultaneïsme in de eigentijdse mediawereld en kunstbeoefening die sterk aan het futurisme deden denken. ([33])

Er bestonden overigens ook tal van persoonlijke kontakten met de Italiaanse futuristen. Zeer belangrijk waren bv. de betrekkingen die de *Overzicht*-redakteurs Jozef Peeters ([34]) en Fernand Berckelaers met Marinetti onderhielden. De vroegste kontakten van Peeters dateerden reeds van 1918 toen hij de kring "Moderne Kunst" stichtte. Peeters bleef minstens tot in 1925 met Marinetti korresponderen en werd ten tijde van de speciale aflevering van *Het Overzicht* over het futurisme zelfs uitgenodigd om in Rome te komen exposeren. In december 1922 reisden Peeters en Berckelaers zelfs naar Berlijn waar ze Marinetti en Prampolini persoonlijk ontmoetten. Ook de Mechelse kunstschilder Prosper de Troyer (1880-1961) korrespondeerde in 1920 met Marinetti waardoor de Mechelaar kon exposeren op een aantal Italiaanse tentoonstellingen. Marinetti was zich blijkbaar niet bewust van het feit dat de vlag niet altijd de lading dekte. Er bestond immers in weerwil van zijn



Foto van Paul van Ostaijen en Jozef Peeters, (1925).

Foto genomen op het atelier van Peeters bij de oprichting van het tijdschrift De Driehoek.

derdaad, in het manifest Le Futurisme Mondial *van 1924 kende Marinetti onder de andere wereldcentra van het futurisme een ereplaats toe aan Brussel, Antwerpen, en Luik 'avec P. Bourgeois, Hellens, Neuhuys, G. Linze, Moens [!!???], Berkelaers, De Troyer, Peeters, Joostens, Sevranckx, Flouquet, Maes'. De indrukwekkende lijst van toonaangevende modernisten en antipasséisten die in dit manifest onder het vaandel van het futurisme werden geschaard – van Sturm- tot Stijl-mensen, van dadaïsten tot konstruktivisten – moet dan ook eerder worden gezien als uiting van Marinettiaanse megalomanie en tegelijk als symptoom van een verruimde en vervlakte konceptie van het futurisme dan als konsekratie van een wereldwijde futuristische orthodoxie."* ([35])

Bovendien was de belangstelling van de Belgische avant-garde voor het futurisme zeker niet kritiekloos. Zo stoorde men zich aan het schijnkarakter van de vernieuwing, de uiterlijkheid van het dynamismekoncept, de oppervlakkigheid van de geafficheerde "modernolatria", de radikale verwerping van het verleden en de afwezigheid van elke ethiek.

Van Ostaijen en Peeters waren ook ontgoocheld over het te analytische karakter van de futuristische schilderkunst die konstruktie en synthese

(31)
W. Gobbers, *op.cit.*, pag.13-15.

(32)
W. Gobbers, *op.cit.*, pag.16-20.

(33)
W. Gobbers, *op.cit.*, pag. 22-24.

(34)
Jozef Peeters (°1895, Antwerpen - †1960, Antwerpen) had zijn schildersatelier in de Wijngaardstraat te Antwerpen op dezelfde verdieping als Floris Jespers. Peeters was vegetariër en koesterde omstreeks 1914 belangstelling voor de theosofie. In zijn kreatieve werk verwierp Jozef Peeters de figuratie en het perspektief; de kompositie bouwde hij op met geometrische kleurvlakken. In 1918 richtte hij met anderen de kring Moderne Kunst op. Met architekt Huib Hoste en graficus Jos Léonard organiseerde hij in oktober 1920 het Eerste Kongres voor Moderne Kunst te Antwerpen. Hij werkte mee aan *Lumière* [1919] en *Ruimte* [1920]. In 1921 bezocht hij Parijs en ontmoette daar o.a. Mondriaan en Archipenko. Deze internationale kontakten weerspiegelden zich in het Tweede Kongres voor Moderne Kunst dat in januari 1922 in Antwerpen zou plaatsvinden, met aansluitend een eveneens internationale tentoonstelling. Naar aanleiding daarvan zou Fernand Berckelaers (Michel Seuphor), redakteur van *Het Overzicht*, Peeters uitnodigen mede-redakteur te worden. Daarmee zou *Het Overzicht* uitgroeien tot een periodiek dat in Vlaanderen konsekwent de abstrakte kunst zou verdedigen.

(35)
W. Gobbers, *op.cit.*, pag. 25.

in de weg stond. In plaats van de beoogde dynamismesynthese te bereiken bleef ze volgens hen steken in een analyse van de beweging in opeenvolgende fasen, in casu in een reeks van in feite statische beelden !

Maar ook Marinetti's militarisme was voor de generatie vaak sociaal bewogen en humanitaristisch ingestelde jongeren, die uit de grote wereldbrand kwam, niet te pruimen. Tenslotte was ook de eliminatie van het menselijke en het ongenuanceerde simultaneïsme in het futurisme hen een doorn in het oog.

Men was het er wel over eens dat het futurisme de eerste en beslissende stoot had gegeven tot de revolutionaire kunstvernieuwing van de 20ste eeuw maar men beoogde (na 1921) nu eerder een brede modernistische synthese waarin de bijdragen van kubisme, futurisme en expressionisme door middel van hun gelijklopende tendensen zouden ineensmelten. Gobbers : *"Reeds in 1918 had Van Ostaijen Frans kubisme, Italiaans futurisme en Duits expressionisme samengevat in zijn sterk bij de Sturm-opvattingen* (36) *aanleunend expressionismekoncept, dat in feite neerkwam op de ideale vorm van ideoplastiek, maar ook Peeters zag al die kortstondige ismen konvergeren in zijn "gemeenschapskunst" die hij in haar opperste purisme als het echte begin van de moderne kunst wenste te beschouwen."* (37)

Maar ook het futurisme zelf zou zich na 1920 meer eklektisch-ontvankelijk opstellen. Prampolini's opstel over mechanische kunst zou in dit verband de futuristische machine-esthetiek in het konstruktivisme integreren.

Na 1926 verdween het futurisme stilaan uit het aandachtsveld van de Vlaamse avant-garde. In de nu aanbrekende periode van krisis en nieuwe oorlogsdreiging zou de avant-garde, behoudens de doorbraak van het surrealisme, trouwens aan vitaliteit inboeten. Enkel het Luikse *Anthologie* rond Georges Linze bleef in de jaren dertig onverminderd belangstelling voor de futuristen aan de dag leggen.

Het Italiaanse futurisme heeft ontegensprekelijk een aantal Belgische jongeren in de avant-garde geïnitieerd, dit ondanks het feit dat de invloed oppervlakkig en zelfs deels fragmentarisch was en de futuristische boodschap in onze kontreien grotendeels gereduceerd werd tot de algemene koncepten dynamisme, simultaneïsme en "modernolatria". Deze fragmentariteit was vooral te wijten aan het feit dat het futurisme van na 1920 zijn streng-programmatisch karakter had verloren en vervaagde, waardoor de futuristische impulsen opgingen in een algemene modernistische stroming waarin uiteindelijk vooral de expressionistische, dadaïstische en surrealistische komponenten tot ontwikkeling zouden komen.

Terug aanknopend bij het eerste deel van deze bijdrage lijkt het mij zonneklaar dat het futurisme ongetwijfeld zijn historische betekenis vooral ontleend als gangmaker van de grote artistieke revolutie van het begin van deze eeuw, kortom als woordvoerder van de grote basisprincipes van de moderne kunst. Het futurisme was immers een poging om kunst en literatuur systematisch vat te doen krijgen op de reële dynamiek van machine en techniek die het aanzien van de wereld steeds meer bepaalden, maar waarmee de traditionele kunst zich slechts incidenteel had beziggehouden.

De betekenis van het futurisme was trouwens reeds in 1921 doorzien door Antonio Gramsci, marxistisch theoreticus en in hetzelfde jaar één van de oprichters van de Italiaanse Kommunistische Partij : *"Op hun terrein, op het terrein van de kultuur, zijn de futuristen revolutionair; op dit terrein, als kreatief werk, is het waarschijnlijk dat de arbeidersklasse er lange tijd niet in zal slagen méér te doen dan de futuristen hebben gedaan."* (38)

Kurt RAVYTS

(36)
Der Sturm verscheen op 3 maart 1910 in Berlijn/Wenen als *Wochenschrift für Kultur und die Künste* (van 1916 tot 1932 als *Monatsschrift für Kultur und die Künste*) onder redaktie van Herwarth Walden. Hierin werden de jongste stromingen op het gebied van de beeldende kunsten, de literatuur en de muziek geïntroduceerd en verdedigd; in het bijzonder gold *Der Sturm* als het bolwerk van het expressionisme.

(37)
W. Gobbers, *op.cit.*, pag. 29.

(38)
H. Schippers, *op.cit.*, p. 26-28. W. Gobbers, op.cit., pag. 64-66.



De taak van Jaak

Een proeve van een hommage zonder romantisch emotionalisme en zonder mysticisme

Net zo min als een werk kan zijn zonder dat het is geschapen, kan het geschapene zelf zijn zonder dat het wordt bewaard. Scheppenden en bewarenden zijn even wezenlijk voor het werk.

Martin Heidegger in
De oorsprong van het kunstwerk (1)

Voor Heidegger was het "zijn van het Zijn" het belangrijkste vraagstuk van de filosofie. Voor mij gelden vooral die van het *worden* (het vraagstuk van de hoop, de toekomstverwachting, het onwijze ongeduld en de onrijpheid) en het *geworteld zijn* (het vraagstuk van de identiteit, het land van herkomst, het verleden, het thuis-zijn in een bepaalde taal en tenslotte het geworpen-zijn of de geworpenheid op een bepaalde plaats). Heidegger spreekt van *de geworpenheid in de open plek van het Zijn.*

In het gedicht *Pakt met Pound* (2) schreef ik : *We hebben één worgengel* (aan ons doodsbed) *en één wortelgrond* (bij voorbeeld in de bedding van onze antieke Griekse kultuur en in het geval van de Amerikaan Ezra Loomis Pound in de bodemlaag van de Oksitaanse kultuur met de lyriek van de troebadours, de hoofse liefde en het geheime sektarische geloof van de Katharen).

Hoe en wanneer word ik wie ik altijd al (sinds de uitsluiting uit het paradijs, uit het verloren jongensland) wilde en wil zijn. – *Willen is de nuchtere resoluutheid van het existerend boven zichzelf uitgaan dat zich blootstelt aan de in het*

(1)
Der Ursprung des Kunstwerkes werd geschreven in 1935 en later opgenomen in *Holzwege*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1950. *De oorsprong van het kunstwerk* verscheen als Nederlandse vertaling in 1996 in de reeks "Boom esthetica" bij uitgeverij Boom te Amsterdam en Meppel.

(2)
In het tijdschrift *Maatstaf*, nr. 9, jaargang 44, 1996.



Sneeuwnacht, *Foto van Marion Post Wolcott.*